

卡黑爾·亞貝爾

Karel Appel, 1921-2006

王哲雄

Che-Hisung WANG

國立台灣師範大學美術研究所前所長

實踐大學工業產品設計研究所專任客座教授



筆者將「眼鏡蛇藝術群」(Cobra)的丹麥籍代表藝術家：亞斯傑·若恩(Asger Jorn, 1914-1973)的文章脫稿不久，事實上早就安排好下一篇要寫的是荷蘭的卡黑爾·亞貝爾(Karel Appel)。在動筆前，除了平常閱讀相關著作外，也會習慣性地上網收集最新的參考文獻，特別是對還活著繼續創作的藝術家。就是這麼巧，當筆者在5月上網之時，很驚訝地看到法國《解放報》

(Libération)的專題報導：「最後的亞貝爾」(*Dernier Appel*)，以及比利時《晚報》的線上消息：「卡黑爾·亞貝爾的逝世」(*Décès de Karel Appel*)：這位精力充沛的藝術家，大家都以為他一定可以活到九十歲以上，沒想到在一場心臟病的生死搏鬥中，還是回天乏術，於2006年5月3日(《解放報》刊登是5月4日)逝世於瑞士蘇黎世，《維奇佩迪亞》(Wikipedia)百科線上消息也證實

卡黑爾·亞貝爾已在5月3日去世，並說其遺體已移靈埋葬於巴黎的名人公墓：「拉榭茲神父墓園」(cimetière Père Lachaise)。(http://en.wikipedia.org/wiki/Karel_Appel，摘自2006/05/29)

1921年出生在荷蘭阿姆斯特丹的卡黑爾·亞貝爾，十五歲時他就顯露出對繪畫的興趣，而跟隨著他其中的一位舅舅學畫。1940至1943年，亞貝爾就讀於阿姆斯特丹的「國立美術學院」(Rijksakademie van Beeldende Kunsten)，在學校裡他認識了比他小一歲的歌賀內依(Corneille, 本名Cornelis van Beverloo, 1922-)，而發展成為好友。1946年，兩位好友在歌賀內依的故鄉烈日(Liège)相會，並雙雙於1947年假阿姆斯特丹的Gildhuys展出作品，創造出一系列以「撿拾物件」(objets trouvés)固定於木板上而成的浮雕作品(Freddy de Vree, *Cobra Post Cobra*, catalogue de l'Exposition, 7 Juillet-14 Octobre 1991. Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, Oostende, p.281.)。同一年秋季，兩位好朋友又一起前往巴黎；年底返回阿姆斯特丹時，又結交了另一位比兩人都年長的在地畫家康斯坦(Constant, 本名Constant Anton Nieuwenhuis, 1920-2005)(Ibid.)。

1948年7月16日，這三位藝術家以及康斯坦的弟弟傑昂·紐溫費斯(Jan Nieuwenhuys)、陸詩肯斯(Rooskens)，以及沃勒夫康普(Wolvecamp)共同組成一個荷蘭實驗性的藝術群體，稱之為「反

射」(Reflex)，並以相同的名稱發行兩期的刊物。他們每個人的年齡都很接近，都有共同的見解與嗜好：唾棄所有學院主義的藝術品味，而嚮往馬諦斯、畢卡索或米羅率真稚拙的風貌。幾個星期之後，他們與比利時詩人、畫家暨藝術批評家，克利斯蒂安·多托蒙(Christian Dotremont, 1922-1979)以及丹麥藝術家亞斯傑·若恩等人交換意見，隨即來到巴黎，並於1948年11月8日正式成立「眼鏡蛇藝術群」(有關「眼鏡蛇藝術群」的成立與活動詳情，請參閱藝術春秋40)。亞貝爾是該藝術群體發起人當中，個人特色相當搶眼的一位藝術家：而且一路走來，理念、態度始終如一，儘管隨著時代的脈動，在題材、風格、材質運用和表現方式有些許的不同演變或拓展。

1949年，卡黑爾·亞貝爾接受阿姆斯特丹市政府的委託，在市府的餐飲部牆壁上繪製一面壁畫：《好提問題的孩童們》(*Enfants Interrogeurs*)，民眾對該壁畫的看法爭論不斷，反應相當負面；雖然建築師亞勒多·范艾克(Aldo van Eyck)撰文為藝術家辯護，但在民意難違的前提下，當局最後還是下令將壁畫刷除(Ibid.)。1950年，卡黑爾·亞貝爾前往巴黎，透過比利時作家、畫家、劇場監督兼製片人的雨果·克勞斯(Hugo Claus, 1929-)之介紹，認識法國藝術批評家米歇爾·塔畢葉(Michel Tapié)，後者為他安排了數次展覽；而他於1953年假布魯塞爾的「藝術宮」

(Palais des Beaux-Arts)舉行個展。次年，卡黑爾·亞貝爾參加「威尼斯雙年展」，獲得「聯合國教科文組織」獎(UNESCO Prize)；並於1956年接受荷蘭「阿姆斯特丹市立美術館」(Amsterdam Stedelijk Museum)的委託，在其新蓋的餐廳，繪製壁畫，這次觀眾或許已經被亞貝爾的藝術說服了，要不然就是美術館的觀眾尊重創意，而市政府的觀眾比較保守，事實上出入兩個性質完全不同的機構之觀眾，是有認同的差異；不過，無論如何，壁畫總算被保存下來。

接下來是亞貝爾嶄露頭角的光燦時代：在1957年首次遠行造訪美國和墨西哥之後，他就接二連三的獲獎：首先是獲得義大利主辦的第二屆「利頒尼獎金」(Premio Lissone)競賽展中的「非具象優良畫家獎」；接著於1959年，獲得「黎烏布里安那雙年展」(Biennale de Ljubljana)的繪畫「國際獎」(Prix International)，以及「聖保羅雙年展」(Biennale de São Paulo)「繪畫大獎」(Grand Prix de Peinture)；1960年，以其作品《女人與駝鳥》(*Woman with Ostrich*)贏得古根漢美術館舉辦的「國際展覽會」(International Exhibition)的「首獎」。第一部有關亞貝爾的彩色紀錄影片：《卡黑爾·亞貝爾實錄》(*The Reality of Karel Appel*)，也在這個時候殺青，由新聞記者簡·威瑞曼(Jan Vrijman)與爵士樂喇叭手戴基·奇雷斯皮(Dizzy Gillespie)兩人共同負責，花了一年的時間

(1960-61)製作完成。

卡黑爾·亞貝爾是一位清楚自己的執著和時代需求的全方位創作者，他絕不會讓自己故步自封，當1961與1962年，住在法國「玫瑰鄉修道院」(l'abbaye de Roselande)的時候，他使用橄欖樹的樹幹，在上面彩繪，創作出非常奇妙的人物雕像，這種勇於嘗試和實驗，固然是「眼鏡蛇藝術群」特有的精神，也是亞貝爾對60年代「藝術通俗化」和使用「現成物」表現時代的回應。1963年，亞貝爾和雨果·克勞斯共同完成一項實驗性的創舉，兩人合作編一本書名為《愛情故事》(*Love Story*)的超級大書(210 x 80 cm)，當然書中插畫是卡黑爾·亞貝爾執筆；同時，他也和「眼鏡蛇藝術群」的精神導師多托蒙完成另一項實驗創作：多托蒙寫詩句，亞貝爾畫圖的共同創作——「繪畫-文字」(*peintures-mots*)。雖然這個時候已經距離「眼鏡蛇藝術群」解散十來年了，「共同合作」的創作方式，還是他們這些老頑童樂此不疲的遊戲。1964至65年間，卡黑爾·亞貝爾安頓到法國靠近鵝塞荷(Auxerre)的「莫雷斯梅古堡」(Château de Molesmes)完成一些巨大的多彩浮雕以及自由形體的木製或聚酯纖維的人物，他對具三次元的立體造型的興趣愈來愈濃厚，才會導自1971年在美國，推出第一批紀念碑式的大型雕塑系列，但是生性喜歡實驗的亞貝爾，使用的材料是上色的鋁板，像卡通的動物造型與鮮豔無比卻又調和有度

的色彩，是他別無分號的獨家品牌。不過在他前往美國之前，裘利安娜皇后（Queen Juliana）代表荷蘭政府，於1968年頒授「Oranje-Nassau 騎士榮譽勳位」給卡黑爾·亞貝爾，這是荷蘭政府對其藝術成就的最高肯定與推崇。（Ibid. p. 282.）

當聲望遠播之際，也是藝術家開始忙碌的時候：卡黑爾·亞貝爾在1972至1973年於加拿大的多倫多市有個大型的回顧展，此外他安排加拿大和美國多處美術館要參觀拜訪、在秘魯的首都利馬（Lima）繪製壁畫；但是他還不忘趕回歐洲，為法國的「迪戎大學城」（la Cité Universitaire de Dijon）製作一件大型鋁板上色的雕塑《反機械人》（*Anti-Robot*, 1976）。1977年開始，卡黑爾·亞貝爾不想在阿姆斯特丹、巴黎、紐約來回奔波；他搬到摩納哥，並選定紐約輪流居住，也許他想知道如此可以省下更多的時間來從事創作。

卡黑爾·亞貝爾因為從事立體造型，上色方式採用大塊平塗的技法，所以1977至78年左右開始，他在繪畫風格上的演變，也連帶受到影響。他以簡約明快的筆調佈局，異於過去他所說「對我而言，繪畫從1953年開始，當時我發現了『材料質性』的問題，是材質給了我（繪畫）的意象」（*Connaissance des arts*, novembre 2004）；而他的「意象」簡單說就是「以材料呈現手勢與動作」（*Gesticuler avec des matériaux*），尤其他到美國之後，看到抽象表現主義畫家帕洛克之「行動繪畫」（*action painting*），在行動中讓顏料層層潑灑堆疊，亞貝爾更有所感地說：「我懂了，畫布必須像一

個競技場，那兒只有動作與激盪。（<http://www.liberation.fr/page.php?Article=380013>，取自2006/5/29）只是亞貝爾的繪畫，有時會處於抽象的邊緣極限，但他還是保留著適度的具象畫的聯想。的確，在這一年的作品裡，色彩精簡，不再有以往細碎複雜的變化，也是在此種精簡的大方向上出現風景、樹與靜物等從未有過的新主題。

1982與83年間，他參加由巴黎市立現代美術館舉辦的「眼鏡蛇 1948-51」歷史性的回顧展；1985至86年左右，開始畫一系列的「裸女」（紙上作品），是曾經在美國弗羅里達州「福特·勞德爾達勒美術館」（*Museum of Art of Fort Lauderdale*）展出的「裸女繪畫」的接續。這年（1986），巴黎頒授「美術與文學三級榮譽勳位」（*Commandeur des Arts et des Lettres*）給亞貝爾。值得一提的是他晚年的雕塑：在1987年亞貝爾製作六件高度9至13英尺的所謂「雕塑」，運用派立德等身大的照片、繩索、上色的木頭，作多媒材的實驗性創作，反映出他對後現代思潮脈動的關懷；亞貝爾使用同樣的技法製作系列的《躺臥的裸女》（*Lying Nude*），類近羅森伯格（*Robert Rauschenberg*）的「串連繪畫」（*combine painting*）；而《泰坦國王》（*King of the Titans*, 1988），是以裝置手法展現的複合媒材雕塑，但是童趣古拙的人物造型卻一直是亞貝爾和「眼鏡蛇藝術群」典型的樣貌。

《雷鳥》（*Thunderbird*）是亞貝爾於1960年所畫的作品。這是他發現「材料質性」本身有它的美感，是決定「意象」形式的要素之後最典型最成熟的畫作。其實，當

亞貝爾在談「意象」因「材質」而生的時候，筆者是保留了一段他所說的話，挪到這裡來討論。他說：「談到材質，我以迅雷不及掩耳的速度到處都塗上一些。我敷上厚厚的一層。我以畫家調色用的畫刀或用手將顏料堆疊上去，有時候一下子就把整罐顏料直接擠到畫布上」。他的結論是：「我無所不來（*Je fais n'importe quoi*）」。而且他並非在神智不清的時候說：「我從來就不曾試圖去畫一幅畫。這是一種咆哮怒吼。這是一種像兒童毫無修飾的赤裸。這是關在籠子裡的老虎。」（*Gérard Lefort, Dernier Appel, op. cit.*）以上三段亞貝爾的表述，用來詮釋此畫的「製作技法」、「作畫的心態」和「創作觀念」是再恰當也不過。首先從該畫的「畫題」說起，《雷鳥》根據北美印地安人的傳說，是一種能興作雷雨閃電的巨鳥；另一說是印地安人神話中一個神通廣大的鳥形精靈，從牠的喙可以興發雷雨閃電，由於牠的辛勞，大地得以滋潤，草木得以生長。亞貝爾和其他「眼鏡蛇藝術群」的成員一樣，喜歡從神話故事與傳說尋找繪畫靈感，令人感到好奇的是此類題材，他並不以1951年以前相對的具象，或古拙童趣等眼鏡蛇典型的畫風來表現。只看到那快速堆疊的紅、黃、藍、黑和象牙白與灰褐色等間色，形成漩渦式的動力結構，的確可以印證他使用畫刀甚至代筆的手，將色彩厚厚堆砌到畫面的各個部位，畫中紅線和黑線正如他所說是從顏料罐直接擠出的。而他所說的「我無所不來」，絕不是「胡作非為」的同義字，更不是「毫無章法」的放肆，而是好實驗、跳脫禁錮、自由解放



《雷鳥》(Thunderbird), 1960
畫布上油彩
200 x 300 cm
安特衛普, 私人收藏 (collection particulière, Anvers)

的作畫心態，所以這件作品才能拋開「具象」和「抽象」形式糾葛的牽絆。亞貝爾從來沒畫過「描寫性」或「再現式」的作品，也就是他所指的「畫」；在他的觀念裡，兒童般的率真和內心的呼喚才是藝術的本質。他的《雷鳥》，除了局部的鳥爪、鳥頭和鳥喙較可辨識的具象形體外，整體看來，就像充滿爆炸性張力的抽象表現主義的作品；對他而言，藝術創作寧可是情緒的「表現」或心中的「吶喊」。當亞貝爾被人

問到藝術是用來作什麼？他直率地回答：「我畫所有環圍在我周邊發生的生命聲息，像艱困、活躍、美的、殘酷的、令人敬畏的……其餘的我索然無味。」(Connaissance des arts, novembre 2004)

多才多藝無所不來的亞貝爾，在他一手策劃，以及日本編舞暨舞者田中米尼 (Min Tanaka) 和越南作曲家達歐 (Dao) 的合作下，完成一齣芭蕾舞劇《我們能舞出一幅風景嗎》(Can We Dance

A Landscape)，在1989年於紐約「布魯克林音樂院」公開演出。之後，日本五個美術館也為他舉辦大型的回顧展，享譽國際的眼鏡蛇藝術大師，雖然心臟疾病困擾著他，但他還是沒有完全停止工作，最後還是在他瑞士的工作室與世長辭，享年八十五歲。